Aranéide
Myriam GOURFINK

La magie d'un corps en lévitation

Dossier pédagogique

Jeudi 14 et vendredi 15 février 2013
à 19H30
au Manège de Reims

Biographies des artistes
Note d'intentions
Le spectacle *Aranéide*
Mentions du spectacle
La lenteur dans les pièces de Myriam Gourfink
La transformation de la relation danse et musique
Entretien avec Clémence Coconnier
Pistes pédagogiques
Sitographie / bibliographie
Renseignements pratiques

le Manège de Reims
SCÈNE NATIONALE

Biographies

Myriam Gourfink, **danseuse et chorégraphe**

Figure de proue de la recherche chorégraphique en France, mais également invitée par de nombreux festivals internationaux (Springdance à NYC, Künsten festival des arts à Bruxelles, Festival de La Bâtie à Genève, Festival Danças Na Cidade à Lisbonne,...), Myriam Gourfink a été artiste en résidence à l'IRCAM en 2004-2005 et au Fresnoy-studio national des arts contemporains en 2005-2006. De 2008 à 2012, elle a été directrice du Programme de recherche et de composition chorégraphiques (PRCC) à la Fondation Royaumont.

Les techniques respiratoires du yoga fondent la démarche de Myriam Gourfink. L'idée est de rechercher la nécessité intérieure qui mène au mouvement. Guidée par le souffle, l'organisation des appuis est extrêmement précise, la conscience de l'espace ténue. La danse se fait lente, épaisse, dans un temps continu. Cette connaissance du mouvement et de l'espace permet de concevoir des chorégraphies « à la table ». Ainsi, comme les musiciens, elle a développé une écriture symbolique pour composer l'univers géométrique et l'évolution poétique de la danse.

Ayant étudié la Labanotation[1] avec Jacqueline Challet Haas, elle a entrepris à partir de ce système une recherche pour formaliser son propre langage de composition[2]. Chaque chorégraphie invite l'interprète à être conscient de ses actes et de ce qui le traverse. Les partitions activent sa participation : il fait des choix, effectue des opérations, fait face à l'inattendu de l'écriture, à laquelle il répond instantanément.

Voici les créations de Myriam : *Beit* (1996), *Waw* (1997), *Überengelheit* (1999), *Glossolalie* (1999), *Taire* (1999), *Demonology #5* (2000), *Too Generate* (2000), *L'écarlate* (2001), *Marine* (2001), *Rare* (2002), *L'innommée* (2003), *Contraindre* (2004), *Kill the King* (2005), *Inhale Exhale from A to C* (2005), *This is my House* (2005), *Molecular Black* (2006), *Corbeau* (2007), *Les Temps Tiraillés* (2009), *Choisir le moment de la morsure* (2010), *The Monster which never breathes* (2010), *Indépendances 1* (2010), *Inoculate* (2011), Recréation des *Temps Tiraillés* pour Monumenta (2011), *Bestiole* (2011), *Une Lente Mastication* (2012) et *Aranéide* (2012).

Clémence Coconnier, trapéziste et chorégraphe

Après sa découverte du cirque et ses premières années de spécialisation à l'école de cirque du Lido à Toulouse, Clémence Coconnier se forme au trapèze fixe avec Lili Dehais et Zoé Maistre à Paris, et en danse contemporaine lors de workshops avec les chorégraphes Myriam Gourfink, Benoît Lachambre, Rachid Ouramdane, Kitsou Dubois. Parallèlement à un parcours universitaire en Etudes Théâtrales à Censier-Paris 3, puis en STAPS à l'UPS-Toulouse 3 (elle écrit une thèse de Doctorat sur les trajectoires professionnelles des artistes de cirque acrobates), elle poursuit son exploration d'une gestuelle guidée par la sensation aérienne et le rapport à la pesanteur. En 2005 elle crée en collaboration avec Pénélope Hausermann le numéro *Trapézi* (festival Furies – Chalons en Champagne, bourse d'auteurs « Numéros neufs » de la SACD). Toujours animée par les transformations du corps au contact avec un espace, elle travaille comme interprète pour la metteur en scène Julie Bérés dans le spectacle *On n'est pas seul dans sa peau* (de 2006 à 2008).

En 2007, elle conçoit et crée *Vertige*, performance de trapèze danse et guitare électrique en duo avec le musicien Olivier Benoit.

En 2008, désirant formaliser sa perception aérienne de l'espace, elle suit la formation à la chorégraphie *Transforme – L'espace* dirigée par Myriam Gourfink. Elle y développe une écriture visuelle et tactile autour des plis du corps, qui donnera lieu à la création de la pièce chorégraphique *Plis* à l'Abbaye de Royaumont en 2010, en collaboration avec le compositeur Marco Suarez Cifuentes.

Elle danse dans les pièces de la chorégraphe Myriam Gourfink (*Les temps tiraillés*, *Bestiole* et *Une lente mastication*), tout en poursuivant ses projets de collaborations artistiques autour de l'écriture du mouvement dans

[1] La notation Laban est un système de notation du mouvement inventé en 1928 par Rudolf Laban (1879-1958). Ce système est appelé Labanotation aux États-Unis, Kinetography au Royaume-Uni et cinétographie en France. Voir illustration page suivante.

[2] Voir illustrations page 4 (photos extraites de http://www.cecn.eu/images/docs/tap-myriam-gourfink-1.pdf).

les agrès de cirque. Au sein de l'association Meidosems, elle a réalisé le court-métrage et la performance de trapèze *Mue* (en collaboration avec le graphiste-dessinateur Yannick Calvez), et la performance de trapèze-danse *BLOB* (en collaboration avec la danseuse-chorégraphe Emilie Gallier).

Kasper T. Toeplitz, compositeur et musicien (ordinateur, basse électrique)

Il a développé son travail dans le "no man's land" entre la composition "académique" (orchestre, ensembles, opéra) et la nouvelle musique électronique ou "noise music". Kasper a reçu plusieurs prix et distinctions dans le domaine "académique", ainsi que des nombreuses commandes d'État, de la Radio ou encore de studios électroniques comme l'Ircam, GRM , GMEM, CRFMW, EMS.

Il travaille avec des musiciens expérimentaux ou inclassables, comme Zbigniew Karkowski, Tetsuo Furudate, Dror Feiler, Art Zoyd, Éliane Radigue, Phill Niblock, Francisco Lopez, Z'ev, Ulrich Krieger, et bien d'autres.. mais également avec des artistes pratiquant d'autres disciplines : danse, video... K.T. Toeplitz aime cuisiner et pense qu'il y a des similitudes flagrantes entre cuisine et composition - un même sens de la projection de l'idée et d'abstraction – et ne fera jamais confiance à un compositeur ne cuisinant pas. Sa cuisine est sans recettes toutes faites et en renouvellement constant – comme sa composition. Les deux peuvent parfois être trop pimentées.

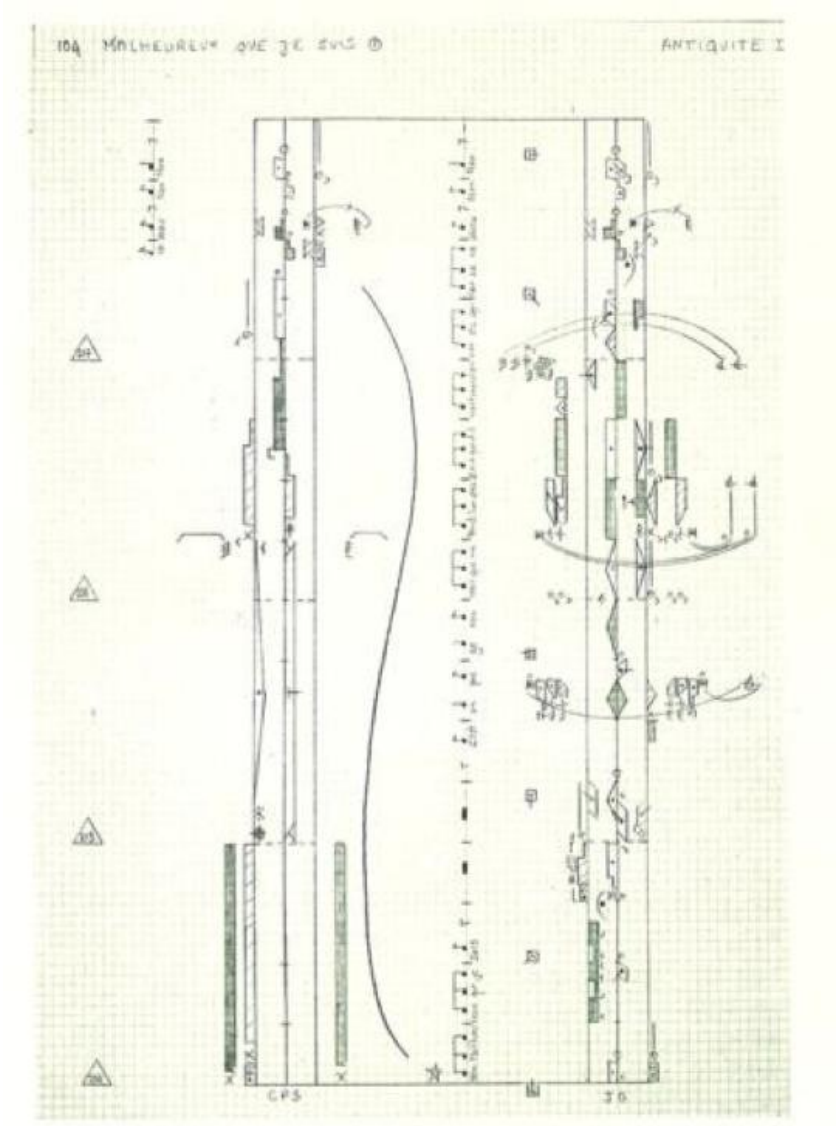
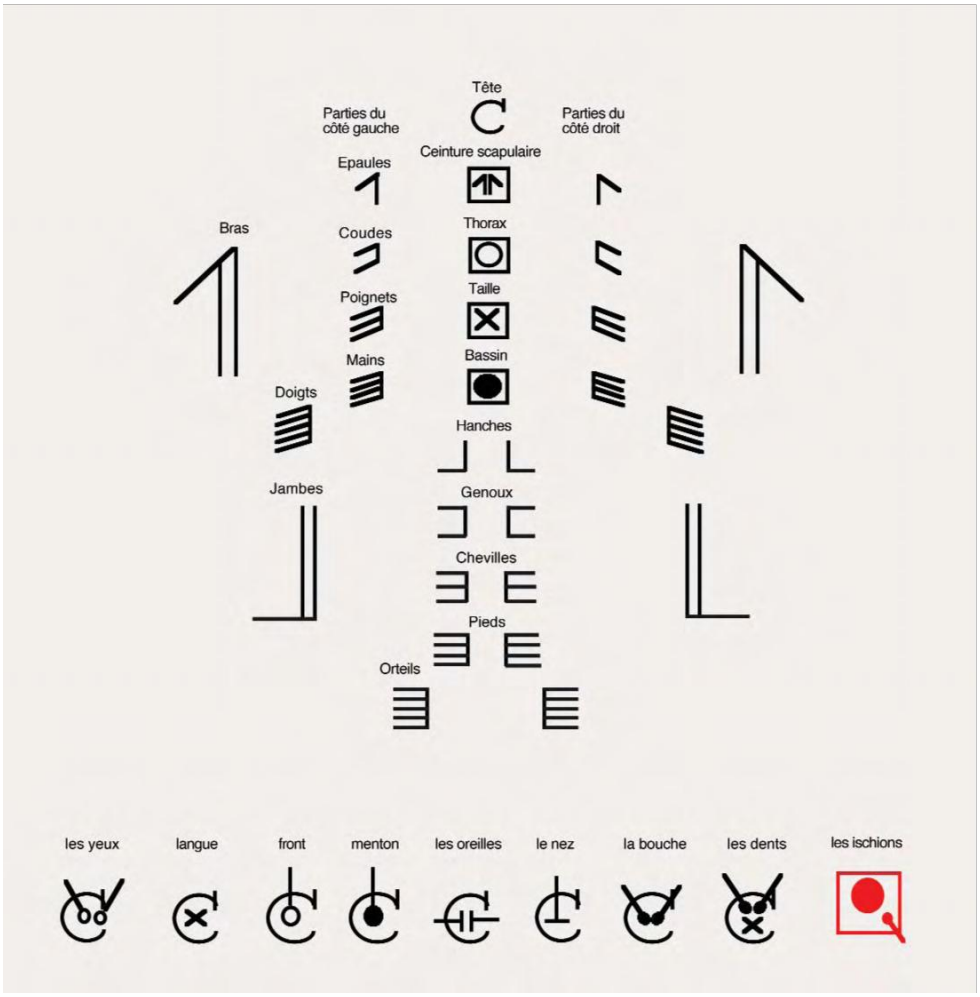
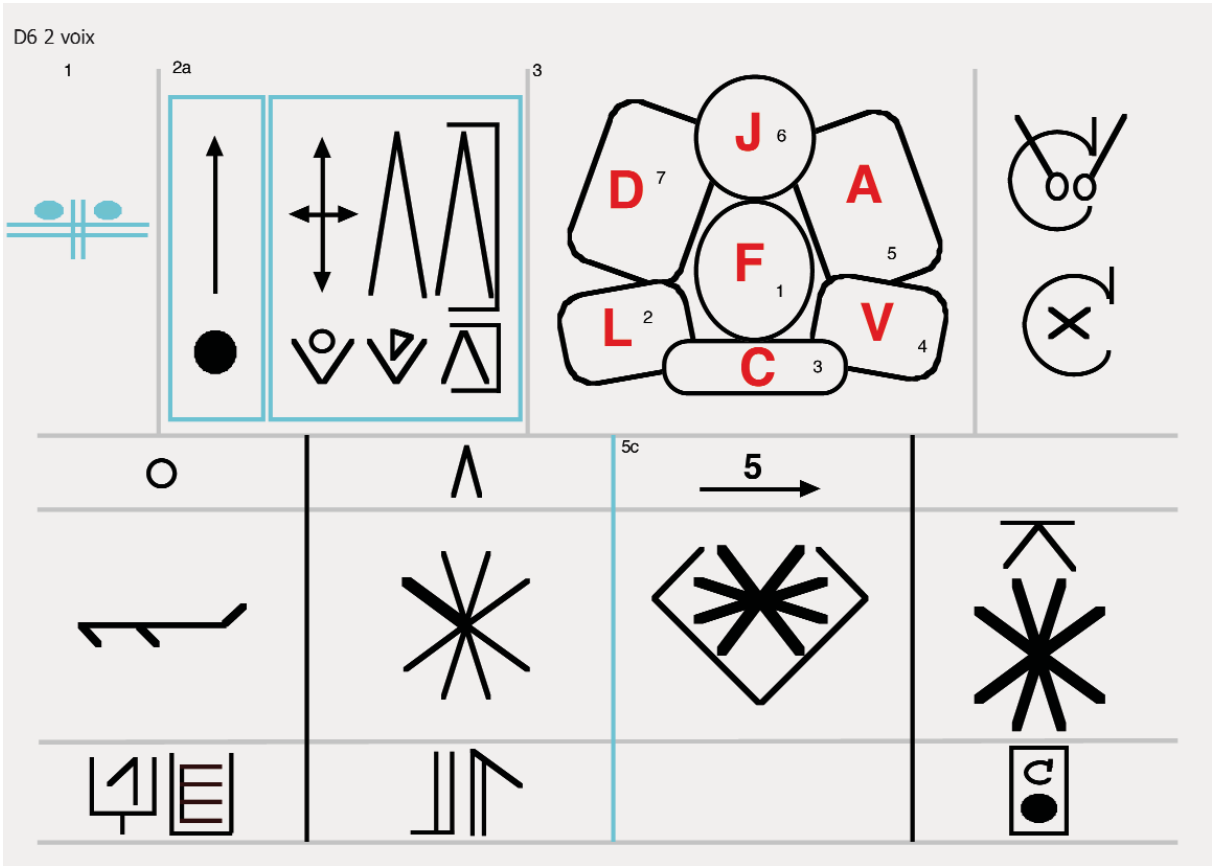


Illustration de la notation Laban, chorégraphie Antiquité I de George APPAIX, tirée de Trace of Dance, Editions Dis Voir, 1994.



Les signes des différentes parties du corps.



Exemple d'une partition possible pour *Les Temps tiraillés,* celle du moment D, qui s'affiche dans l'espace 6 dans lequel doit se rendre la danseuse Julie Salgues (J). La vue et le goût, les deux indications de la perception conduisent les actions décrites dans les cadres du bas. Cadre 1 : l'omoplate gauche et le talon droit sont en appui ; cadre 2 : la jambe gauche et le bras droit viennent dans la direction proposée par la tige noircie de l'étoile ; cadre 3 : la danseuse est invitée à évaluer une nouvelle orientation ; cadre 4 : enroulement tête / bassin dans l'une des directions offertes par l'étoile.

Note d'intention

J'ai rencontré Clémence à la Ménagerie de Verre lors d'un atelier autour de mon travail chorégraphique au printemps 2007. Elle m'a proposé de venir voir un solo de trapèze qu'elle répétait à la Villette. J'ai immédiatement aimé sa présence, la façon dont elle habite les moindres recoins de son corps, la façon dont le mouvement naît d'une conscience sensible. Je lui ai proposé de rejoindre mon équipe lors de la création de Les Temps Tiraillés*.*

Nos forces d'ancrage et d'enracinement, les façons dont nous utilisons l'attraction terrestre sont pour la danse des enjeux d'explorations incessantes, donnant naissance à des voyages dansés d'une grande diversité. C'est le travail d'Odile Duboc qui pour ma part a orienté mon rapport à la gravité. Je le ressens comme un temps de descente verticale du poids sous l'écorce terrestre, puis un temps d'écoute de ce qui remonte de la terre à travers le corps : c'est comme une vague qui élargit nos espaces internes et qui impulse le mouvement.

Pour venir visiter plus en détails les espaces du corps, j'ai entrepris en 1995 une exploration à partir de la respiration, le yoga m'a aidé à discerner la sensation d'une respiration physique et celle d'une respiration ténue sur le fil du souffle, c'est sur cette dernière que repose le travail que je développe depuis.

Ce travail donne à ressentir le corps comme un volume résonnant, la perception est non seulement happée par l'espace interne mais tout autant par l'espace environnant, le corps est poreux, il est dans l'air. Un nouvel enjeu s'est alors présenté : celui de prendre en compte en dansant la pression atmosphérique, expérimenter cette force, se laisser porter par l'air et donner à voir ce soutien. S'est imposé le désir d'être le témoin de la rencontre entre chaque cellule et chaque molécule d'air. Ces très petits espaces sont mesurés par la perception et ceci donne naissance à une danse dont le temps s'étire, certains parleront de lenteur.

La rencontre avec Clémence est très inspirante, car l'expérimentation de la pression de l'air me semble être le point de rencontre entre nos deux médiums : la danse et le trapèze. J'ai pu sentir que cette pression est d'autant plus palpable lorsque je réduis les surfaces d'appui et lorsque l'axe médian du corps évite d'épouser l'axe de la gravité : le trapèze offrant cette surface réduite, et permettant au corps de voyager également sous la zone d'appui, permettrait de multiplier les axes diagonales hautes, diagonales basses et d'ouvrir un champ d'exploration inexploité par la danse au sol.

Grâce au trapèze ce qui serait donné à voir, ce sont les lentes évolutions d'un corps porté par l'air. Une possibilité serait la disparition totale de l'objet, de le rendre transparent afin d'offrir au public la magie d'un corps en lévitation.

Myriam Gourfink, novembre 2011.

Dans mon travail au trapèze je tends à prolonger la magie des appuis aériens. Et si la perception aérienne n'était pas seulement une question de hauteur, de verticalité, mais aussi de densité du corps, de relation palpable de celui-ci avec son élément ? Dans Vertige *et* Mue*, j'ai investi les mouvements au trapèze à partir de l'aspiration céleste, de l'appel de l'air. J'ai écrit ces pièces, qui sont de longues montées depuis le sol jusqu'aux cordes, en me basant sur un imaginaire organique de relation du corps à son espace.*

Pour cette pièce, le rapport vertical à l'agrès tendrait à s'élargir vers une prise en compte de la densité aérienne et charnelle. Les poétiques d'espace que crée Myriam dans ses pièces de danse, entrelacent les appuis aériens et terrestres dans toutes les directions. J'aime les qualités gestuelles que son travail chorégraphique proposent, sollicitant chez l'interprète une attention fine pour chaque respiration, une conscience de chaque infime déplacement, superposant des indications de mouvement qui exigent une précision technique de chaque seconde. Auprès de Myriam, j'ai pu expérimenter en tant qu'interprète dans Les temps tiraillés*, la richesse de son écriture partitionnelle. J'ai pu expérimenter une notion de l'interprétation que je souhaite introduire dans l'approche du mouvement dans les agrès de cirque, et dans un premier temps au trapèze. En effet, j'aime que les moteurs du mouvement soient très rigoureusement formulés, tout en laissant la liberté à l'interprète de la forme à donner à ces indications.*

Au trapèze, nous pourrions jouer avec l'idée de lévitation du corps, par le travail délicat des appuis et équilibres fins du corps sur de toutes petites surfaces... dans une densité atmosphérique où l'air est matière, où la chair

respire. Ces rapports avec la gravité exprimeront des situations oniriques, magiques, ludiques, dynamiques.

Clémence Coconnier, novembre 2011.

Spectacle *Aranéide*

Aranéide, créé à l'occasion du Grand soir, déplace les enjeux de la création à quelques mètres du sol, sur une fine structure en kevlar semblable à une toile d'araignée. Un terrain de jeu presque immatériel offert aux évolutions de la trapéziste Clémence Coconnier, avec l'objectif avoué d'offrir au regard la magie d'un corps en lévitation. Partie prenante du projet, le musicien Kasper Toeplitz envisage quant à lui le son comme une matière, dans sa dimension éminemment plastique et architecturale… Autant dire que le cirque de Reims sera un terrain de jeu idéal pour ce trio.

Mentions du spectacle

Chorégraphie : Myriam Gourfink
Trapèze : Clémence Coconnier
Musique : Kasper T.Toeplitz
Lumières : en cours
Costume : en cours

La lenteur dans les pièces de Myriam Gourfink[3]

Myriam Gourfink opte pour un mouvement lent dés ses débuts de chorégraphe. L'usage de la lenteur rejoint celui du microscope : plus on grossit ce que l'on regarde, plus on a envie de le grossir encore. Et plus on ralentit, plus on a envie de ralentir encore. La lenteur se rapporte à une norme et se mesure. Mais il peut y avoir de sacrées vitesses à l'intérieur de la lenteur ! Le travail de Myriam Gourfink propose d'autres repères, rejoignant en cela le désir de Gilles Deleuze de débusquer de nouveaux modes temporels dans la pensée comme dans l'art.
« Comment respecter le temps qu'il faut pour toujours être à l'écoute de ce qui se passe en nous ? » se demande la chorégraphe. L'allure générale de ses propositions scéniques joue du ralentissement. Ce dernier correspond à une autre façon de se mouvoir dans le monde actuel, censé privilégier la rapidité.

Mais la lenteur dans les pièces de Myriam Gourfink, est plus qu'une donnée de vitesse. Elle est un décrochement qui instaure d'autres appuis. Tourner la tête d'un millimètre n'est pas rien. Se donner la durée nécessaire pour le faire non plus. Cela pourrait s'appeler l'art du détail. Or ce détail est l'enjeu même de ce qui se passe. Cela devient un événement. À un niveau macroscopique, le mouvement est dans un flux continu. Plus finement, il suit un ensemble de suspensions, d'accélérations, d'alanguissements et de biffures. C'est toute une vie grouillante, avec une infinité de *tempi*, que la lenteur permet. (…)

Tout chorégraphe connaît les vertus de la lenteur. Myriam Gourfink en a fait une signature. C'est un élément essentiel de son style et de l'imaginaire qu'il incarne, telle la musicalité des mots chez un écrivain. Elle s'est obstinée dans la lenteur, l'augmentant, la précisant. Ce n'est pas un refuge (même si l'une de ses pièces s'appelle *This is my House*). Dans le parcours exigeant œuvré par la chorégraphe, la lenteur est plutôt un climat, dans la signification très physique du terme. C'est une condition de la possibilité de ce qu'elle crée et de son ressentir. La lenteur à l'œuvre dans ses propositions peut être rapprochée de celle du nô japonais. (…)

Mais le nô fonctionne sur la capacité à assimiler un code ancestral alors que la danse de Myriam privilégie la capacité à se situer, aujourd'hui et ici, par rapport à une écriture.

Même s'il repose sur le yoga, son travail ne véhicule par une esthétique orientale.

---

[3] Extraits du livre « Myriam Gourfink – Danser sa créature » sous la direction de Magali Lesauvage et Céline Piettre, Les presses du réel, 2011.

Et lorsqu'on lui demande « On associe souvent la lenteur à votre travail. En quoi la définit-elle ? », elle répond : « Je ne cherche pas à danser lentement. La lenteur est la conséquence d'un certain travail de corps. Pour explorer au millimétre prés l'espace, comme j'invite l'interpréte à le faire, en intégrant les respirations, les regards, il faut ralentir. Mais de l'intérieur, on a la sensation que cela va très vite, il y a tellement de micro-événements à enchaîner. En réalité, on est au maximum de nos possibilités physiques. Contrairement à ce que les gens pensent, on ne peut pas danser plus vite ! Cette impression de lenteur correspond à une perception occidentale du temps. Je parlerais plus volontiers d'une absence de rythme. Dans ma danse, il n'y a pas d'événements, de ruptures – comme la musique du compositeur Kasper T.Toeplitz avec lequel je travaille depuis plus de dix ans. Cette monotonie peut être difficile à supporter, elle remue, elle crée un état particulier. C'est aussi ce que je recherche ».

La transformation de la relation danse et musique[4]

La relation entre danse et musique s'en est trouvée radicalement transformée ces dernières années. Les modes de composition électronique permettent d'exercer sur les sons, eux-mêmes de source volontiers synthétique, des stratégies de spatialisation, de découpages, de répétition, d'effets, de combinaisons, qui construisent l'univers sonore comme l'un des niveaux de la chorégraphie. La musique n'est plus un simple accompagnement de la danse. Les techniques informatiques permettent de complexes interactions entre les inductions du mouvement et la production du son, ainsi que des travaux sur le temps réel ou au contraire différé. La pratique du *djing* simplifie l'introduction de la musique *live* sur scène, et la réactivité de la relation musicien-danseur. Elle favorise aussi l'emprunt, le détournement et le recyclage du bain sonore de l'époque. Christian Rizzo, parmi d'autres, ne se prive pas de lancer des ponts entre danses de création sur scène, et danses des *ravers* et *clubbers* d'une ère électronique dont on retient que la techno fut aussi un mouvement collectif des corps d'une intensité excitante et démentielle. La bascule mentale de l'an 2000 aura été un âge d'or pour le travail futuriste du grand son, et les artistes chorégraphiques se sont trouvés brillamment à ce rendez-vous. Notons, pour exemple, la force des interventions d'eriKm dans les pièces de Mathilde Monnier ou l'acuité de la relation expérimentale entretenue par Myriam Gourfink avec le compositeur Kaspar T. Toeplitz.

En effet, depuis la pièce *Überengelheit* en 1999, la chorégraphe et le compositeur égrènent les projets en commun, elle se chargeant de l'écriture des mouvements du corps dans l'espace, lui de l'environnement sonore qui les soutient (« Je travaille avec la danse et non pour la danse »[5], affirme-t-il).

Si musique et danse se juxtaposent dans les pièces écrites par Myriam Gourfink et Kasper T. Toeplitz, elles ne cherchent pas à coïncider. Merce Cunningham et John Cage ont déjà tracé cette double voie au XXe siècle : l'efficacité de l'effet de synchronicité du visuel et de l'audible ne nécessite pas forcément que la musique suive ou appuie le geste du danseur. Ainsi dans *Überengelheit*, la musique débute vingt minutes après la danse et s'arrête seulement après que le dernier spectateur soit parti. Le statut de l'œuvre est brouillé : est-ce une pièce chorégraphique ou un concert ? (…)

Simultanées, cohabitant plutôt que se confondant l'une dans l'autre, la danse de Myriam Gourfink et la musique de Kasper T. Toeplitz tracent ensemble des lignes de forces, dont les infinies radiations traversent les corps des danseuses comme ceux des spectateurs. Parallèles, se tenant à une certaine distance l'une de l'autre comme deux aimants séparés par un champ magnétique, une sorte de « vide plein » dans lequel se situe l'œuvre elle-même, elles ne se rejoignent jamais réellement mais créent un dialogue tendu, extatique.

---

[4] mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS.../texte.doc

[5] Serge Bertocchi, « entretien avec Kasper T.Toeplitz » in Les cahiers du saxophone, n°12, 2003.

Entretien avec Clémence Coconnier[6]

Myriam Gourfink est l'une des chorégraphes dont le travail implique une construction corporelle spécifique, partagée par l'ensemble des interprètes. Clémence Coconnier décrit la façon dont ce « corps commun » se construit, sans imitation, sans unisson, mais par une pratique corporelle singulière impliquant un langage commun.

Initialement, vous êtes trapéziste et danseuse sur trapèze. Comment avez-vous commencé à travailler avec Myriam Gourfink ? C'est le metteur en scène Pascal Rambert qui, après être venu voir en répétition un solo sur trapèze fixe, que j'étais en train de créer, m'a dit que je devrais la rencontrer : je pense que mon mouvement en lenteur, fondé sur des transferts de poids d'un appui à l'autre, l'avait fait penser aux recherches de Myriam. Six mois plus tard, je suis allée suivre ses ateliers à la Ménagerie de Verre. J'ai adoré son travail, qui m'a fait découvrir le yoga, dont j'ai ensuite poursuivi la pratique auprès du professeur de Myriam. J'ai donc continué de la côtoyer à ce cours de yoga et quelques mois plus tard, je l'ai invitée à venir voir une nouvelle étape de création de ma pièce. Puis je l'ai appelée pour en parler avec elle – et là, elle m'a d'une part incitée à déposer un dossier pour *Transforme*, la formation qu'elle mettait en place à l'Abbaye de Royaumont, et d'autre part invitée à être interprète sur sa création 2009, *Les Temps tiraillés*... Je venais de voir *Corbeau*, sa dernière pièce, et j'étais extrêmement attirée par cette écriture de chaque parcelle du corps. J'étais aussi très curieuse de la façon dont elle écrivait, dont elle menait une création.

Myriam Gourfink travaille à partir de partitions, pour lesquelles elle a inventé son propre système de notation[7] : comment êtes-vous entrée dans cette écriture ? La création a commencé par quelques jours d'apprentissage du système : pour trois des sept interprètes des *Temps tiraillés*, c'était la première création avec Myriam et son écriture nous était inconnue. Or il faut être en mesure de la lire : on ne peut pas copier les autres, car il ne s'agit en aucun cas d'obtenir un unisson ou des figures semblables ; on ne peut pas non plus mémoriser nos propres mouvements une fois pour toutes, car le but n'est pas de fixer la danse. En outre le choix et l'enchaînement des pages est effectué en direct, lors de chaque représentation, par Myriam, qui les envoie sur des écrans LCD, placés sur le plateau : nous les lisons en dansant.

La partition livre des contraintes en termes de respiration, d'appuis, de directions dans l'espace, etc., qui donnent lieu à des réponses extrêmement diverses. Par exemple, « être en appui sur l'avant du thorax et le bord externe du bas de jambe droit ». Cela induit bien sûr une certaine posture. Mais on peut l'atteindre par de multiples chemins, et il y a également plusieurs façons d'être dans cette posture – plus ou moins écrasé au sol... Je pense aussi à un passage qui disait « mettre les dents en contact avec un membre ». Le membre en question peut être le nôtre, ou celui de quelqu'un d'autre... On peut y voir une morsure ou, tout simplement, une action à effectuer, un contact. Aucune signification n'est convoquée *a priori,* aucun mouvement n'est bon ou mauvais. C'est le grand plaisir que j'ai eu à effectuer cette partition : l'écriture, d'une précision inouïe, est simultanément une grande liberté pour l'interprète. Je voyais autour de moi chacune des danseuses investir la partition à sa façon, très différente des autres, terrienne ou aérienne, avec sa propre puissance, sa façon d'investir ou pas le visage, de valoriser certains types de mouvements...

Le spectateur perçoit cette absence totale de formes pré-établies. Simultanément, l'impression est celle d'une homogénéité des corps comme on a rarement l'habitude d'en voir... En effet, il n'y a pas d'uniformité, nous ne sommes pas « fondues », mais il y a une homogénéité ; on pourrait parler d'une danse chorale, où les individus et les corps restent singuliers tout en formant un groupe.

Je pense que cette homogénéité vient de toute la méthode que Myriam met en place dans son processus de

---

[6] Repères – cahier de danse – n° 25 – avril 2010 Entretien avec Clémence Coconnier, danseuse - Propos recueillis par Marie Glon.

[7] Voir l'entretien avec Myriam Gourfink dans *Repères, cahier de danse*, n° 17.

création. Chaque journée de répétition commence par trois ou quatre heures de yoga : cela construit un corps. C'est par le yoga que l'on commence à développer le travail de décomposition des appuis. Nous avons par exemple « décortiqué » tous les appuis possibles entre le coccyx et les dernières vertèbres lombaires : par de légères bascules du bassin, il s'agissait de sentir chaque appui, de mettre de l'air entre chaque vertèbre, d'articuler les vertèbres soudées. C'est un travail très marquant. Et une fois qu'il est fait au niveau du sacrum, on peut le faire sur toutes les parties du corps... Après, on peut rouler au sol, glisser ! C'est le yoga également qui construit la grande densité des corps que l'on peut voir dans les pièces de Myriam : un corps ancré dans le sol, avec une puissance extraordinaire dans le bassin. Pour moi qui ai de très bons appuis sur les bras mais qui n'avais pour ainsi dire jamais dansé avec les deux pieds au sol, qui suis habituée à « flotter » en hauteur, c'était un gros changement : ce travail m'a donné du sol, des jambes. Au début, je passais mon temps à tomber, Myriam m'appelait « Bambi » !

Le matin est donc consacré au yoga. En début d'après-midi, on passe à la lecture d'un certain nombre de pages de la partition. Nous sommes toutes en cercle et chacune à son tour verbalise une page. Cette lecture en commun nous amène à préciser le vocabulaire : je me souviens par exemple de grands débats pour distinguer une flexion entre la tête et le bassin d'un enroulement de la tête au bassin... On parvient aussi, de cette façon, à établir les éléments importants de chaque moment de la partition. Myriam l'avait conçue en plusieurs parties, qui renvoyaient aux cinq sens. Le lien entre la partition et les sens n'était pas évident, mais nous parvenions à établir quelles étaient les contraintes ou les parties du corps valorisées dans les différents moments de la pièce : la partie « vue » mettait en avant des contraintes liées à l'espace, avec des indications liées aux orientations (le positionnement du corps par rapport à l'espace environnant) et aux directions (par rapport à des articulations de notre propre corps). La partie « odorat » nous invitait à concevoir des bulles autour de nous, et à évoluer dans une bulle plus ou moins resserrée autour de notre corps. La partie « toucher » reposait en bonne partie sur des mises en contact d'un tranchant du corps (le bord avant gauche du thorax, la tranche des mains, la tranche externe du pied, le bord gauche du bas du dos, le bord externe du bas de jambe gauche...) avec un autre tranchant.

Après la lecture, on passe à la danse. La partie « toucher », avec ces contacts entre les parties les moins planes, les moins larges du corps, nous a ainsi emmenées vers des effleurements, des contacts très fins. La partie « odorat », qui proposait ces bulles autour du corps, suscitait plutôt des enroulements, des déroulements, des volutes... D'autres moments de la partition nous amenaient à décomposer l'espace autour de nous avec une immense précision : de 60° en 60°, de 30° en 30°, de 15° en 15°... Le mouvement est alors tellement minimal que l'on développe une attention inédite, qui permet d'être conscient à la fois de la globalité du corps et de chaque fragment, chaque déplacement d'un petit morceau de corps.

L'autre caractéristique commune des corps réside dans le rapport au temps. Avez-vous, là aussi, des consignes précises ? Rien n'est chronométré, il n'y a aucune indication à ce sujet. Il s'agit juste d'être le plus lent possible... ! La lenteur se met en place d'elle-même : nous sommes toutes sur le même écoulement d'un flux très lent, dans un mouvement extrêmement maîtrisé. La perception du temps en est transformée. Cela participe de mon plaisir à danser cette pièce : c'est comme si l'on entrait dans un corps qui aurait son temps à lui, intimement lié au déroulement des appuis.

(…)

Pistes pédagogiques

Cadre historique et mutation de la danse dans les années 1990

Une nouvelle génération de chorégraphes

La danse de cette génération des années 1990 ne s'inscrit plus seulement dans l'héritage de la danse classique et moderne. Elle puise dans toutes les sources artistiques pour faire du corps et de l'espace de représentation le lieu d'une critique et d'une remise en question du spectacle mais aussi du rapport que l'individu entretient avec son environnement quotidien.

Au milieu des années 1990, une génération de jeunes danseurs ayant travaillé avec les chorégraphes majeurs des années 1980 – Odile Duboc, Régine Chopinot, Hervé Robbe, Jean-Claude Gallotta, François Verret, etc. – volontairement en marge du spectaculaire, s'inscrit dans une mouvance radicale qui, à la figure de personnages héroïques et marquants, des récits structurés et narratifs, préfèrent mettre à nu interprètes et dispositifs scéniques. Les déjouer aussi en faisant sortir la danse des plateaux de théâtre, en préférant le mouvement quotidien à celui stylisé de la danse, en mettant en scène des dramaturgies qui interrogent le geste de la danse et ses conditions d'apparition.

Parmi les pièces majeures de cette époque, *Mua* (1995) d'Emmanuelle Huynh plonge les spectateurs dans l'obscurité d'un plateau à peine éclairé. La danse se devine dans cette quasi-invisibilité, elle s'entend plus qu'elle ne se voit. Emmanuelle Huynh est nue, ses mouvements sont à peine perceptibles, presque au bord de l'immobilité. Antithèse absolue des dispositifs scéniques chatoyants, des costumes travaillés et des danseurs souvent nombreux sur scène, *Mua* est un geste radical à partir duquel le spectateur ne peut plus aborder la scène de la même manière**.**

Idem pour les premières pièces de Jérôme Bel, *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), ou plus récemment *The show must go on* (2001). Jérôme Bel épure le plateau au maximum pour mettre en scène et désosser les éléments constitutifs de la société de consommation, ses interrogations, son inscription au quotidien, ses identités multiples et interchangeables. Il crée un langage chorégraphique entre théâtre et performance. Tout comme La Ribot qui, avec ses séries des *Pièces distinguées* (1993 – 2000), se met en scène nue sur ou hors plateau à travers de très courts solos. Elle active des objets et des accessoires de la vie quotidienne et révèle progressivement une dramaturgie très intime, faite de petits événements à la fois drôles et saisissants. Claudia Triozzi avec *Park* (1998) crée également un personnage féminin en prise avec des objets du quotidien qu'elle détourne de leur fonction. En résulte un langage poétique et burlesque, visuellement très précis, proche de l'installation plastique.

Catherine Contour avec *Chambre – étapes chorégraphiques en chambres d'hôtel* (1997 – 2000) invite le public dans des chambres d'hôtel et le confronte à une très grande proximité avec les danseurs.

Aattenentionon (1996) de Boris Charmatz déplace la chorégraphie sur une structure d'échafaudage sur laquelle dansent trois interprètes vêtus d'un simple tee-shirt et répartis sur trois niveaux différents. Les spectateurs sont disposés librement autour de cette structure. Les danseurs qui ne se voient pas entre eux évoluent aux sons qu'ils se renvoient les uns les autres. L'espace qui se structure verticalement et non plus horizontalement oblige le spectateur à ajuster son regard, à se confronter au danger que représente un tel dispositif pour le danseur et à évacuer une nudité qui très vite devient secondaire.

D'autres créations parmi celles de Xavier Leroy (*Self Unfinished* – 1998), Jennifer Lacey *($ Shot* – 2000), Alain Buffard (*Good Boy* – 1998) reconfigurent l'histoire contemporaine de la danse en créant des dispositifs scéniques et chorégraphiques qui empruntent beaucoup à la performance des années 1970 et à la danse postmoderne américaine des années 1960 et 1970. Les objets présents sur scène, la danse ramenée à son expression la plus

ténue et la plus intime, le traitement de l'espace, ouvrent des perspectives de création très larges, loin des carcans imposés par une gestion trop lourde de la scène.

Extraits d'un dossier sur Myriam Gourfink – Centre Pompidou 2009

Myriam Gourfink, une position singulière dans le paysage chorégraphique.

Dans cette constellation très riche, Myriam Gourfink apparaît comme une personnalité singulière. Elle s'inscrit dans une recherche chorégraphique qui s'intéresse essentiellement à l'organisation des mouvements de la danse, sa structure interne, ses schémas dans l'espace. Une recherche qui, depuis *Waw* aux *Temps tiraillés*, s'attache inlassablement à tisser des liens entre mouvements du corps et nouvelles technologies.

L'observation par ordre chronologique de chacune des pièces de Myriam Gourfink révèle autant une continuité dans son travail chorégraphique qu'une exigence sans cesse approfondie. Son premier solo *Waw* (1998) peut se lire comme un geste inaugural dans lequel elle pose les prémices d'une danse à la fois organique et hypnotique. Sa silhouette modelée dans un costume en latex rouge, Myriam Gourfink avance lentement vers le public en suivant le tracé imaginaire d'une simple ligne droite. C'est à partir de ce dessin dans l'espace, épuré à l'extrême, qu'elle construit sa gestuelle : des positions toujours de face ou dos au public, jamais de profil, une tension extrême qui donne à ressentir les mouvements intérieurs du corps, la respiration, sa transpiration ténue, le temps élastique, étiré jusqu'à en devenir irréel.
Il ne s'agit pas alors de construire une danse minimaliste mais de la ramener à son expression la plus ténue, à son origine. A en questionner physiquement ses mouvements premiers, comme le font, dans des registres chorégraphiques très différents, Jérôme Bel, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Xavier Leroy, Catherine Contour, Claudia Triozzi, Alain Buffard, Jennifer Lacey ou La Ribot.

Bibliographie

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie, *Nouvelles de danse n°50 : sentir, ressentir et agir. L'anatomie expérimentale du body-mind centering*, Contredanse, 2005.
BOISSEAU, Rosita, CROQUET, Nadia (coordonné par), *Deuxième peau. Habiller la danse*, Actes Sud, 2005.
BOISSEAU, Rosita, *Panorama de la danse contemporaine*, Textuel, 2006.
CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin à l'origine de la performance*, Musée d'art contemporain de Lyon, 2006.
COLLANTES, Nathalie, SALGUES, Julie, *On danse ?*, Autremenent, 2002.
COLLECTIF, *La construction de la féminité dans la danse (XVe – XVIIIe siècle),* Centre National de la Danse, 2004.
GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle (sous la dir.), *Histoires de gestes*, Actes Sud, 2012.
GOLDBERG, Roselee, *La performance du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, 2001.
GOURFINK, Myriam, *Contraindre*, 2003.
LE MOAL, Philippe (sous la dir.), *Dictionnaire de la danse*, nouvelle édition, Larousse, 2008.
LESAUVAGE, Magali, PIETTRE, Céline (sous la dir.), *Myriam Gourfink, danser sa créature*, Les presses du réel, 2012.
LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Larousse, 2000.
LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Contredanse, 2007.
MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma, *Danse sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Centre Pompidou, 2011.
MICHEL, Marcelle, GINOT, Isabelle, *La Danse du XXe siècle*, Larousse, 1998.
NOISETTE, Philippe, PHILIPPE, Laurent, *Danse contemporaine, mode d'emploi*, Flammarion, 2010.
ORVOINE, Dominique (coordonné par), *L'art en présence. Les Centres Chorégraphiques Nationaux, lieux de ressources pour la danse*, ACCN, 2006.
PERRIN, Julie, *Projet de la matière – Odile Duboc*, Centre National de la Danse, 2007.
PRESTON-DUNLOP, Valerie, *Dance Words*, Harwood Academic Publishers, 1995.
ROBINSON, Jacqueline, *Eléments du langage chorégraphique*, Vigot, 1981.
ROUSIER, Claire (sous la dir.), La danse en solo. Une figure singulière de la modernité, Centre National de la Danse, 2002.
SINA, Adrien, *Féminines futures. Valentine de Saint-Point, performance, danse, guerre, politique et érotisme,* Les presses du réel, 2011.

Ressources

Le spectacle : http://www.manegedereims.com/des-spectacles/araneide

Le site de Myriam Gourfink : http://www.myriam-gourfink.com

Retour sur l'œuvre chorégraphique de Myriam Gourfink dans « Le cahier spécial Myriam Gourfink », avec notamment un entretien avec l'artiste page 19 et des illustrations de sa notation page 14 :
http://www.cecn.eu/images/docs/tap-myriam-gourfink-1.pdf

SOYEZ LES BIENVENUS !

La plupart de nos propositions étant accessibles aux collégiens et lycéens, nous aurons plaisir à vous accueillir tout au long de la saison (pour vous renseigner sur les séances tout public, reportez-vous sur www.manegedereims.com).
Pour les groupes scolaires, en soirée les spectacles sont accessibles au tarif de 6 € par élève.
Les accompagnateurs du groupe bénéficient de places gratuites dans certaines proportions.
Pour les adultes accompagnateurs supplémentaires, la place est à 10 €.
Laurette Hue, au service des relations avec le public du Manège de Reims, est votre nouvelle interlocutrice pour le suivi des réservations scolaires : **l.hue@manegedereims.com**

Afin de préparer vos élèves au spectacle, nous élaborons - aussi souvent que possible - des ateliers du regard et des ateliers pratiques. Pour tout renseignement, le service des relations avec le public se tient à votre disposition.

Ressources en ligne : www.manegedereims.com
La page Facebook du Manège de Reims : http://url.exen.fr/43680/
La page Public en Herbe 2012-2013 : http://mutualise.artishoc.com/reims/media/5/public_en_herbe_12-13.pdf

Vos interlocuteurs au Manège

Laurette Hue 03 26 47 98 72 / l.hue@manegedereims.com
Votre interlocutrice pour toutes les réservations scolaires

Céline Gruyer 03 26 47 97 70 / c.gruyer@manegedereims.com
Elise Mérigeau 03 26 46 88 96 / e.merigeau@manegedereims.com
Responsables des relations avec le public

Rémy Viau – remy.viau@ac-reims.fr
Enseignant relais, responsable du service éducatif